

## De Grote Oorlog: trauma en herinnering

*Nicolas de Warren*

**D**eze oorlog zou een oorlog als geen andere zijn. We schrijven 25 augustus 1914, drie weken nadat de Duitse troepen België op 4 augustus waren binnengevallen en slechts twee maanden na de noodlottige moord op aarts-hertog Franz Ferdinand en zijn vrouw op 28 juni in Sarajevo. Op die bewuste dag in augustus plunderden Duitse soldaten de stad Leuven en vernietigden ze de bekende universiteitsbibliotheek. Driehonderdduizend boeken en meer dan duizend onvervangbare handschriften werden verbrand, tweeduizend gebouwen werden in brand gestoken en 248 burgers werden gedood. De vernietiging van Leuven was zo overweldigend dat Dietrich Mahnke, die eerder bij de bekende filosoof Edmund Husserl gestudeerd had en die tot het 75ste Reserve-Infanterieregiment behoorde, de stad nog steeds kon zien branden toen hij op 27 augustus met zijn manschappen door het dorp Korbeek-Lo richting Herent marcheerde, een paar kilometer ten noordwesten van Leuven.<sup>1</sup>

Twee weken na de plundering van Leuven werd de kathedraal van Reims, een van de grote architecturale prestaties van middeleeuws Europa, zwaar beschadigd door Duits

granaatvuur. Georges Bataille, die toen zeventien jaar oud was en tot het 154ste Infanterieregiment behoorde, schreef in *Notre-Dame de Reims*, zijn eerste publicatie, het volgende over de ontheiliging van de kathedraal: 'I thought that corpses themselves did not mirror death more than did a shattered church as vastly in its magnificence as Notre-Dame de Rheims.'<sup>2</sup> Toen de Duitsers zich vervolgens een paar kilometer voor Reims begonnen in te graven, met zicht op de verwoeste kathedraal, ontstond het iconische beeld van de Eerste Wereldoorlog aan het westelijke front, een beeld van loopgraven, modder, frontale aanvallen en militaire impasse. Het gevolg van dit alles was dat tegen het midden van september 1914 de verwachtingen omtrent een beslissende overwinning dan ook zo goed als afwezig waren, zowel aan de kant van de geallieerden als bij de Duitsers.

Onder intellectuelen en bij het bredere publiek ontstond al snel verontwaardiging over de vernietiging van de universiteitsbibliotheek van Leuven en de kathedraal van Reims. Zo schreef Romain Rolland op 29 augustus 1914 een open brief aan de Duitse schrijver Gerhard Hauptmann waarin hij de aanval op de cultuur en de mensheid scherp veroordeelt. Henri Bergson, voorzitter van l'Académie des Sciences Politiques et Morales, had het in een korte verklaring, gepubliceerd in het *Bulletin des Armées de la République* (4 november 1914), over 'barbarism reinforced by the capture of civilization'. Een ander voorbeeld is de Britse premier Asquith, die eind augustus in een brief het volgende schreef: 'The burning of Louvain is the worst thing [de Duitsers] have yet done. It reminds one of the Thirty Years' War.' En tot slot stelde de bekende archeoloog Sir Arthur Evans in een open brief in *The Times*: 'Sir, may I be allowed to voice horror and profound indignation at the Prussian holocaust of Louvain.'<sup>3</sup>

De verontwaardiging resoneerde niet alleen in de velden en bossen van Frankrijk en Vlaanderen, maar ook in een aanzienlijk deel van het hele culturele en intellectuele landschap in Europa. Als reactie op de klacht van Duitse barbaarsheid waren op hun beurt ook de Duitse intellectuelen en hoogleraren verbolgen. Daarom werd in oktober 1914 een verdediging van de vernietiging van de Leuvense bibliotheek gepubliceerd, met daarnaast ook de oproep *Au monde civilisé, An die Kulturwelt* van driehonderd Duitse hoogleraren. Ook schreef Husserl op het hoogtepunt van de oorlog in 1917 in een open brief aan de Amerikanen, uitgegeven door zijn Duitse collega Hugo Münsterberg, over het doordringende gevoel van 'nationale isolatie' in zijn 'heilige oorlog'. Hij stelde: 'They [soldaten, onder wie ook zijn twee zonen, van wie er een, Wolfgang, stierf bij Verdun in 1916] have gone out to fight this war in the Fichtean spirit as a truly sacred war, and to offer themselves as a sacrifice to the fatherland; and now they are pilloried before the world as atrocious barbarians.'<sup>4</sup>

De vernietiging van de twee spirituele monumenten van de westerse beschaving maken duidelijk dat het in deze oorlog om iets absoluuts ging, in de metafysische en existentiële zin van het woord. Terwijl de bibliotheek de universaliteit van de *humanitas* symboliseert via het ideaal van een Republiek der Letteren, symboliseert de kathedraal de universaliteit van *deus* door een ideale gemeenschap tussen mens en God. In symbolische zin kunnen we de vernietiging van de Leuvense bibliotheek en de kathedraal van Reims daarom zien als de voorbode van de dood van zowel de mens als God, een dood die de Europese beschaving tot en met de twintigste-eeuwse catastrofe definieerde.

## DE HORROR VAN DE OORLOG

In de namiddag van 22 april 1915 zweefde langs een front van zes kilometer op de Ieperboog een groengele wolk boven de grond. Die wolk kroop langzaam in de richting van de loopgraven van de nietsvermoedende Franse soldaten en werd voortgestuwd door een zachte wind. Willi Siebert, die deel uitmaakte van een net gevormde eenheid, de zogenaamde *Stinkpioniere*, en die voor de oorlog chemie en farmacie had gestudeerd, herinnerde zich daarvan het volgende:

The wind kept moving the gas towards the French lines. We heard cows bawling, and the horses screaming. The French kept on shooting [...]. Then everything was quiet again [...]. In a while it had cleared and we walked past the empty gas bottles. What we saw was total death. Nothing was alive. All of the animals had come out of their holes to die. Dead rabbits, moles, and rats and mice were everywhere. The smell of gas was still in the air. It hung on the few bushes which were left. When we got to the French lines the trenches were empty but in half a mile the bodies of French soldiers were everywhere. It was unbelievable. [...] You could see where men had clawed at their faces, and throats, trying to get breath. Some had shot themselves. The horses, still in the stables, cows, chickens, everything, all were dead. Everything, even the insects were dead.<sup>5</sup>

Onder leiding van de faustiaanse chemicus Fritz Haber – wiens vrouw, Clara Immerwahr, zich van het leven beroofde op de avond van het ‘succes’ van haar man in Ieper – liet het Duitse leger 150 ton chloorgas los uit cilinders die geplaatst waren aan de frontlijn. Hoewel de Duitse

troepen de dodelijkheid van deze toepassing op het westelijk front van de gasoorlog niet ten volle benutten (en er ook niet op anticipeerden), boekten ze toch een bescheiden terreinwinst. De keizer was bijgevolg trots. Het was echter noch de eerste noch de laatste keer dat gas gebruikt werd. Een paar maanden eerder, bij de Slag bij Bolimov op 31 januari 1915 aan het oostfront, vuurden de Duitsers namelijk achttienduizend artilleriegranaten af op Russische posities, granaten die gevuld waren met traangas. Veel militair effect sorteerde dit echter niet.

Bij Bolimov en Ieper werd voor het eerst in de geschiedenis gebruikgemaakt van (moderne) chemische stoffen. Want van de vier fundamentele toestanden waarin materie kan verkeren (vast, vloeibaar, gas en plasma) was alleen de toestand van gas sinds het ontstaan van de menselijke oorlogvoering nog niet als wapen gebruikt. Maar met de Eerste Wereldoorlog waren nu dus voor de eerste keer alle vormen van de elementaire natuur onderworpen aan de menselijke oorlogskunst. Deze militaire ontwikkeling van gasoorlog markeert de mogelijkheid, eigen aan de voorbije eeuw, van een historisch ongekende ontologische vernietigingskracht. Hierbij gebruikten de menselijke wezens hun intelligentie en industriële mogelijkheden niet enkel om elkaar te vernietigen. Nee, de mensheid bereikte een enorme mogelijkheid tot massale vernietiging die vergelijkbaar is met de mogelijkheden van de natuur of de goden, en beide zelfs overtreft. Alles kon worden gedood, zelfs de insecten.

Deze vernietiging van het leven van dieren, van het leven als zodanig, geeft een goed beeld van de intensiteit van de absolute verwoesting die werd aangericht door de moderne wapens tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hoewel de oorlog grotendeels wordt herinnerd in termen van ‘menselijk leed’ en ‘mechanisatie’ steunden legers nog in sterke mate op

paarden. Het lijden van de dieren – hun deelname aan de oorlog en het feit dat ze geslacht werden in de oorlog, waarin ze verder geen enkele betekenis hadden – versterkte vaak de zinloosheid van de menselijke dood, precies omdat de soldaten zelf net zoals dieren naar de slachtbank werden geleid. De sympathie voor de dieren die gedood zijn (vooral de tienduizenden paarden, waarvoor geen oorlogsmonument bestaat) heeft zowel een antropomorfe als een niet-antropomorfe betekenis. De reden is dat het de uitdrukking is zowel van een menselijke sympathie voor de gedode dieren als van een niet-menselijk medeleven met het gedode bewuste leven als zodanig. In zijn *Life in the Tomb* reflecteert Stratis Myrivilis, die zelf aan het Macedonische front vocht, over het gebruik van of het inzetten van dieren:

All day today I have been thinking of nothing else. It's fine and dandy for the humans involved in war [...]. But what about the animals? What about the poor innocent beasts mobilized by us to wage war at our sides? Do you know what I think? I think that even if the human race succeeds one day in driving out the devil which makes it erupt in periodic fits of mass murder, it will still have cause to hang its head in shame for the remainder of existence. Why? For one reason only: because it dragged innocent beasts along to its war. On reflection, I feel that the day will come when this is considered one of the blackest marks in human history.<sup>6</sup>

Verder beschrijft hij een aanval vanuit een vliegtuig op een colonne van ezels die leveringen dragen. De ezels waren aan het grazen toen de aanval begon, maar bleven niettemin genieten, alsof ze zich van niets bewust waren en volledig opgingen in de vreugde van het leven. Het vliegtuig dropte

de bommen: 'De dieren werden afgeslacht op het tedere gras, opengereten [...] ze verdwenen net als mensen met een zucht [...]. Het dier hield nog steeds een bosje van made-liefjes tussen haar opeengeklemd tanden, terwijl de gele bloemblaadjes bezaaid waren met bloed.'<sup>7</sup>

Terug naar het gifgas. Van de vele grimmige uitvindingen tijdens de Eerste Wereldoorlog bezat het een unieke symbolische betekenis. Nochtans was de militaire effectiviteit van het gas, zeker in vergelijking met andere wapens, eerder beperkt en werd het ook niet gebruikt in daaropvolgende Europese conflicten (het werd wel opgeslagen door de geallieerden tijdens de Tweede Wereldoorlog). In Wilfred Owens iconische gedicht 'Dulce et Decorum Est' culmineert de beschrijving van kameraden in een doodsstrijd van een gasaanval – 'As under a green sea, I saw him drowning' – in de verontwaardigde aanklacht van 'the old Lie; Dulce et Decorum est / Pro patria mori'. Op het schilderij *Gassed* van John Singer Sargent wordt een groep geblinddoekte soldaten weggeleid te midden van doden en gewonden die op de grond liggen, badend in de gelige gloed van een zonsondergang die wordt bezoedeld door mosterdgas. In zijn ets *Sturmtruppe geht unter Gas vor* toont Otto Dix vijf soldaten met gasmaskers en oorlogstuig als onmenselijke schimmen in een desolaat landschap.

Dix' beklijvende beeld van gemaskerde soldaten is een van de vele iconische symbolen die de transformatie van de oorlogvoering, de menselijke ervaring ervan en het menselijk lijden in het culturele trauma van de Eerste Wereldoorlog uitdrukt. De onmenselijke schimmen – met gezichten die worden verduisterd door een stukje technologie dat het meest fundamentele biologische vermogen van het menselijk leven ondersteunt, namelijk ademen – geven goed weer hoe diepgaand de Eerste Wereldoorlog het menselijk

bestaan veranderde. Aangezien hij noch volledig mens noch geheel machine is, is de soldaat de 'mens-machine' die zowel de bron als het slachtoffer van de technologie is. Als de ademhaling een representatie is van de meest fundamentele manier waarop het menselijk leven van de omgeving afhangt, dan symboliseert de vergiftiging van de lucht de breuk tussen het menselijk leven en de omgeving. Een wereld waarin we niet meer natuurlijk kunnen ademen en waarin de lucht giftig is geworden voor het menselijk leven, zelfs voor het leven in het algemeen, is een wereld die in wezen niet meer menselijk is. Het is een wereld die getransformeerd is in een omgeving die zelfs vijandig tegenover het leven staat, alsof de wereld die we kennen een vreemde planeet is geworden.

Deze transformatie van de oorlog in het tijdperk van technologische mechanisatie werd alom erkend tijdens de oorlog en blijft de erfenis van de Eerste Wereldoorlog en zijn openbaring van de moderne menselijke conditie nog steeds bepalen. Zo observeerde de schrijver en beroemde veteraan van twee wereldoorlogen Ernst Jünger ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog: 'En 1914, nous avions cru partir pour une guerre héroïque, comme c'était encore possible en 1870. En fait, nous avons été mêlés à une évolution technique dont la signification, qui nous échappait alors, allait bien au-delà des controverses nationales.'<sup>8</sup> Zoals hij aangeeft in zijn roman *Das Wäldchen* 125: 'The spirit of the machine took possession of the battle-field.'<sup>9</sup>

Als de uitvinding van de gasoorlog staat voor de transformatie van het laatste natuurelement tot een instrument dat de mens in staat stelde de eigen soort te doden, dan presenteert de Eerste Wereldoorlog ook een historisch keerpunt in de militarisering van de diepten van de oceanen

en de lucht. De ontwikkeling van de onderzeeër en het vliegtuig (nieuwe technologieën aan de vooravond van de oorlog die beide dramatische technologische ontwikkelingen ondergingen tijdens het gewapende conflict) leidde ertoe dat de mens voor het eerst in de geschiedenis zijn oorlogstalenten kon uitbreiden naar natuurlijke omgevingen waarin mensen normaal niet kunnen wonen of waar ze geen toegang toe hebben. Het ontstaan van oorlog onder de zeespiegel en van luchtgevechten toont de planetaire verovering van de oorlog. Omdat ze niet langer beperkt was tot het land heeft de oorlogvoering zich kunnen uitbreiden tot alle dimensies van het aardse leven. Kijk naar de tank, het vliegtuig en de onderzeeër, die overigens allemaal de symbiose tussen mens en machine symboliseren. Elk van deze gevechtsvoertuigen stelt de mens in staat om de eindigheid van zijn fysieke beperkingen te overstijgen: de mens kan nu gaan naar de plaats waar hij mag vliegen (denk aan de mythe van Icarus), naar de plaats waar hij niet kan ademen (onder de zee) en naar verwoeste landschappen waar hij niet kan overleven zonder pantser.

De Eerste Wereldoorlog leidde via deze drievoudige aaneenschakeling het tijdperk in van de militaire machine (en het militair-industriële complex). Het is daarom niet verrassend dat de titel van het laatste hoofdstuk van Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* 'Die Symbolik der Maschine' is. Het tijdperk van de machine en dat van de massa: beide kwamen samen in de Eerste Wereldoorlog. Voor Spengler wordt deze verstrengeling van mens-machine bezield door een faustiaanse dynamiek, en dus door tragedie: door middel van technologie en machines kunnen mensen de eindigheid overstijgen. Of zoals hij het zelf uitdrukt: via technologie kan de mens 'zich bevrijden van de aarde' en 'stijgen in het oneindige'. Niettemin betaalt hij daar ook een prijs voor:

de mens wordt de slaaf van zijn product en van een macht met occulte en satanische eigenschappen.

De verwoesting van het natuurlijke landschap, paradoxaal genoeg door toedoen van menselijk vernuft, leidde ertoe dat de wereld als het ware vijandig tegenover het menselijk bestaan staat, en is een essentiële dimensie van een ander beeld van de Eerste Wereldoorlog, namelijk het beeld van de loopgraven. Het iconische beeld van de frontlinie – loopgraven met modder, lijken et cetera – is ongetwijfeld een van de meest diepgewortelde beelden in het culturele geheugen van deze catastrofe van de twintigste eeuw. Als ervaring en als beeld hebben de loopgraven van twee kampen, gescheiden door het 'no man's land', een complexe symbolische betekenis. Het was overigens een beeld van de oorlog dat zich vormde in de eerste maanden van 1914 aan het westfront, nadat eerst de Duitse opmars naar Parijs was gestopt in de Slag bij de Marne, en nadat vervolgens een doorlopende lijn van loopgraven was gebouwd, die zich uitstreckte van de Zwitserse Alpen tot het Kanaal.

Deze immobilisatie van het westelijk front in september 1914 was onverwacht voor en niet gepland door de militaire commando's van beide kampen. Bij het uitbreken van de oorlog in augustus 1914 verwachtten de Duitse en geallieerde bevelhebbers een snelle en overtuigende overwinning (vechten aan het oostfront had een andere dynamiek ten gevolge van het veel grotere geografische inzetgebied). De soldaten dachten dat ze voor Kerstmis al terug konden keren. De verwachting dat de oorlog van korte duur zou zijn, was overigens niet ongegrond. Ook tijdens de grote militaire conflicten tussen de Europese landen na de negentiende-eeuwse napoleontische oorlogen bleven de legers mobiel, een mobiliteit die de militaire revolutie van Napoleon sterk kenmerkte. Het gevolg hiervan was dat de Europese oor-

logen in het midden van de negentiende eeuw, zoals de Oostenrijks-Pruisische Oorlog van 1866 en de Frans-Pruisische Oorlog van 1870-1871, van korte duur waren.

Tijdens de decennia tussen de Frans-Pruisische Oorlog en augustus 1914 veranderde echter de ontwikkeling van militaire technologie de oorlogvoering fundamenteel. Dat had alles te maken met het feit dat de militaire bevelhebbers tijdens de eerste weken van 1914 verrast waren door de dodelijkheid van de moderne artillerie, mitrailleurs en geweren. Sterker nog, de gevechten in augustus 1914 bleken de meest dodelijke te zijn tijdens de vier jaren van conflict (althans aan het westelijk front). Zo werden op 22 augustus 1914 zevenentwintigduizend Franse soldaten vermoord, wat meer was dan het aantal gesneuvelde Franse soldaten tijdens de oorlog in Algerije tussen 1954 en 1962. Maar terwijl in het militaire discours amper werd verwezen naar de gevolgen van de belangrijkste ontwikkelingen in de militaire technologie aan het einde van de negentiende eeuw, was er toch ook een zeldzame uitzondering hierop, namelijk het op dat ogenblik nog obscure maar visionaire boek van de Russische bankier Ivan Bloch. In zijn vierdelige werk *Is War Now Impossible?* (de Franse vertaling verscheen in 1898) stelde Bloch namelijk dat oorlog onmogelijk was geworden door de technologische vooruitgang. Zo lezen we: 'The dimensions of modern armaments and the organization of society have rendered its prosecution an economic impossibility.'<sup>10</sup> Blochs voorspelling weerspiegelde ten dele de oorlogservaring in de Russisch-Japanse Oorlog en de Boerenoorlog, waarin de moderne artillerie met een bereik van 6000 meter, prikkeldraad en loopgraven voor het eerst in combinatie werden ingezet.

Deze transformatie van oorlogvoering in de Russisch-Japanse Oorlog is het thema van *The Red Laugh*, een roman



uit 1904 van de Russische schrijver Leonid Andrejev. Het boek is samengesteld uit vierentwintig dagboekfragmenten van een soldaat tijdens en na de rampzalige Russische veldtocht in Mantsjoerije. De aanhef van deze oorlogsgetuigenis luidt 'horror en waanzin' en signaleert zo haar niet-aflatende aanklacht tegen oorlog. De 'rode lach', die de soldaat op het slagveld hoort, symboliseert het trauma van de moderne oorlogvoering. Hij schrijft: 'It was in the sky, it was in the sun, and soon it was going to overspread the whole earth – that red laugh.'<sup>11</sup> De horror op het slagveld, het gebrek aan voedsel en de juiste kleding, en ook de vermoeidheid door het marcheren veroorzaken waanzin bij de hoofdpersoon en zijn kameraden. Die waanzin doordringt de frontlijn en het thuisfront: artsen bezwijken wanneer zij met zoveel onherstelbaar lijden geconfronteerd worden, moeders worden gek wanneer ze brieven van het front krijgen die de dood van hun zonen aankondigen. In een opvallende scène blijft een moeder brieven van haar dode zoon aan het front ontvangen. In de verwarring van het gevecht zien twee regimenten elkaar onterecht voor vijand aan en verliest de schrijver van het dagboek beide benen. Een journalist probeert te schrijven over zijn ervaringen aan het front, maar de daad van het schrijven, die fragmentarisch en impressionistisch is, drijft hem tot waanzin. Zijn broer probeert zijn verhaal te voltooien op basis van de chaotische aantekeningen, maar bezwijkt ook aan de 'rode lach', 'iets bijzonder roods en bloederigs' dat 'een tandeloze lach lacht'.

Door de ontwikkeling van nitraten en *high explosives* in de late negentiende eeuw (en de uitvinding van synthetisch nitraat in 1913 door de Duitse chemicus Fritz Haber) steeg zowel het bereik als de snelheid van het artilleriegeschut. Door de toename van het bereik werden grote troepen die actief waren op open terrein blootgesteld aan verwoestende

bombardementen, nog voor ze hun vijand konden zien. De hogere vuursnelheid, maar ook de geavanceerdere lonten en radiocommunicatie bij de coördinatie van het vuren, leidde er dan weer toe dat artillerie het slagveld begon te domineren. Deze dominantie zorgde ervoor dat meer schade werd berokkend, want artilleriegranaten veroorzaakten ernstigere wonden: verbrijzelde en afgehakte ledematen en organen, schokgolven die organen perforerden, en massa's splinters van patroonhulzen die mensenlichamen vervormden. De veldartillerie werd ook mobiel, met als beste voorbeeld het Franse 75mm-veldkanon (model 1897). Deze artillerie was zo gebouwd dat men er snel mee kon vuren; de bommen bevatten ook een automatisch mechanisme en drijfgas (anders dan bij eerdere negentiende-eeuwse artillerie, waarbij de kanonskogel en het buskruit apart geladen moesten worden). De Franse 75mm kon meer dan zes kilometer ver en gemiddeld twaalf rondes per minuut vuren. Machinegeweren vertegenwoordigden een andere belangrijke mechanisatie van de vuurkracht op het slagveld. Als een relatief nieuwe uitvinding (machinegeweren werden al gebruikt tijdens de koloniale conflicten) waren zij zwaar en niet erg mobiel, en dus bij uitstek geschikt voor de verdediging van vaste posities. Een enkel machinegeweer komt overeen met dertig à veertig mannen die met geweren schieten. Deze hogere vuursnelheid van ging ook gepaard met een groter bereik en een betere nauwkeurigheid, vooral in de handen van getrainde schutters, zoals bij de British Expeditionary Force in 1914.

Een gruwelijke getuigenis van het verwoestende effect van de artillerie is te vinden in *La peur* van Gabriel Chevallier. Hij vertelt het volgende:

It was in the eastern zone, end of August. Our battalion attacks with bayonets. You have no idea how idiotic those first assaults were, what a massacre. What distinguished that period without a doubt was the incompetence of our leaders – and they were sometimes victims themselves. They had been taught that battles were decided by infantry, and cold steel. They didn't have the faintest idea about the effects of modern weaponry, of artillery and machine guns, and their big hobby horse was Napoleonic strategy – nothing new since Marengo! We were under attack and instead of establishing solid positions, we were scattered across the plains, unprotected, wearing uniforms straight out of a circus and then ordered to charge at forests, from 500 meters.<sup>12</sup>

In de roman *Heeresbericht* van Edlef Köppen vinden we een beschrijving van de impact van moderne wapens op de Britse cavalerie:

Fire! Light machine-guns, heavy machine-guns, Fire! Field artillery, Fire! And all of it biting greedily, biting into the dully groaning thick mass of the thundering cavalry charge [...]. Machine-guns in among the kicking horses' legs, the jagged stumps scuff over the ground, shrapnel bursts at their chests, shells below their stomachs, bundled sulphur-yellow tongues of flame, columns of brown smoke, jets of blood and entrails as thick as an arm, limbs and rumps of animals and men hurled up.<sup>13</sup>

## HET SPEKTAKEL VAN DE OORLOG

In een Duits journaal uit 1915, een kort stuk van acht minuten dat is opgebouwd uit verschillende oorlogsscènes, is er een zeer kort vignet (25 seconden) van het oorlogsfront. De ondertitel (films waren op dat moment nog zonder geluid) kondigt het volgende aan: 'A modern battlefield. Threefold trenches, enemy artillery fires in the background. Special shots from our reporter.'<sup>14</sup> De camera toont het desolate landschap van het slagveld met vernietigde vegetatie en huizen, met rook, kapot materieel en zonder zichtbare tekenen van menselijke aanwezigheid.

Tijdens de oorlog probeerden films en journaals om deze nieuwe oorlogsvorm aan het thuisfront te tonen. Als een relatief nieuw medium beloofde de film om de realiteit van de moderne oorlogvoering authentiek te portretteren, zonder de kunstgreep van het theater of de abstractheid van de fictieve verhalen. Maar naast het communiceren van de realiteit van het oorlogsfront was de grote culturele missie van de film de volgende: het thuisfront toelaten te participeren in het offer van diegenen die aan de frontlinie hun leven gaven. Inderdaad, rond het Rijksdaggebouw werden loopgraven gegraven, zodat diegenen die naar de journaals en films keken de ervaring van het afdalen in de loopgraven konden simuleren. Deze nagebootste ervaring verkleinde de scheiding tussen de frontlinie en het thuisfront. Dit effect werd in Duitsland ook gecreëerd door de oprichting van zogenaamde *shooting ranges* voor het publiek. Bewegende targets met beelden van vliegtuigen, dieren en Servische troepen verschenen op een berg. Het publiek kon vervolgens schieten op deze beelden. Wanneer het scherm werd geraakt door een kogel, dan stopte het beeld even om het rake schot aan te geven, waarna het opnieuw begon te bewe-



gen. Het is misschien wel de vroegste vorm van de moderne gevechtsspelen. En net zoals bij de hedendaagse discussie over het wijdverbreide fenomeen van het massa-entertainment van gesimuleerd of virtueel doden werd toen het volgende gesteld: 'That this invention represents not only a source of entertainment but that it has importance for the training of soldiers in firing weapons.'<sup>15</sup>

De Britse film *The Battle of the Somme* was de eerste film met echte actiebeelden van de gevechten, en werd in 1916 geproduceerd door het War Office als propagandafilm.<sup>16</sup> Deze film bevat twee van de bekendste beelden van de oorlog: een beeld van soldaten die door het lint gaan tijdens een aanval (al was dat wel in scène gezet ver achter het front) en het beeld van een zichtbaar aangedane Britse soldaat die een stervende kameraad op zijn rug draagt. Je ziet een soldaat die geraakt is en terugglijdt in een loopgraaf, terwijl zijn makkers verdergaan en in de rook verdwijnen. Deze film, hoewel die foto's van verwonde en gedode soldaten toonde, werd door het War Office voorgesteld als morele steun voor het thuisfront. Hij was zeer populair in Engeland en werd gepresenteerd, in een van de aankondigingen, als 'the greatest moving picture in the world – the greatest that has ever been produced'.<sup>17</sup> De film is wel 'honderd Haagse conferenties waard' en was bedoeld om het lijden van de soldaten te tonen, en dus om de oorlog te stoppen.<sup>18</sup>

Deze verkleining van de afstand tussen de frontlinie en het thuisfront is ook een thema van de Duitse film *Nerven* uit 1919. In de openingsscène worden twee beelden naast elkaar geplaatst: enerzijds een beeld van een moeder die in hartverscheurend ongeloof vooroverleunt en haar armen opheft, anderzijds een beeld van het desolate slagveld dat met lijken is bezaaid en een soldaat die gewond wordt weggedragen van het bloedbad. Hij richt zich op en de tussen-

titel luidt: 'Mother!' Vervolgens zien we een close-up van de moeder die ontzet is, waarna we een nieuwe tussentitel zien: 'Mother! Mother! You feel it a thousand miles from him at the same minute. What is this?' Ten slotte stort ze in.<sup>19</sup>

## OOORLOG EN MEDELIJDEN

De laatste persoon die nog rechtstreeks tot ons kon spreken over de oorlog die alle oorlogen kon beëindigen, overleed op 5 mei 2011. We staan er dus alleen voor om de Eerste Wereldoorlog te redden van het wegebben in de vergetelheid, zeker nu de stemmen van hen die erbij waren er onherroepelijk het zwijgen toe hebben gedaan.

Aangezien het bestaan van mensen wordt gekenmerkt en ontsierd door de tijd, is onze relatie met het verleden variabel. Maar het draait wel altijd om de volgende fundamentele uitdaging: hoe kan het verleden nog steeds aanwezig zijn voor ons? Naast een vraag over hoe de levenden over de doden spreken is historische herinnering ook een vraag over hoe de doden tot de levenden spreken. Meer nog, het is ook de vraag hoe de levenden in naam van de doden kunnen spreken. Als iedere samenleving kiest wie geofferd mag worden voor het land, dan is het misschien de enige genade van de geschiedenis dat geen enkele samenleving ooit klaar kan zijn met de vraag hoe de doden, haar doden, tot de levenden kunnen spreken. In de Eerste Wereldoorlog was deze verflechting van de levenden en de doden reeds vanaf het begin beladen met een dreigend gevoel van onmogelijkheid. Zoals schrijver Henry James in 1915 stelde: 'The plunge of civilization into this abyss of blood and darkness [...] is too tragic for any words.'<sup>20</sup> Hoe kunnen we herinneren wanneer we geen woorden hebben? Hoe kunnen we spreken wanneer we geen herinnering hebben?

Van de vele grimmige zaken tijdens de Eerste Wereldoorlog was de meest onthullende het smeden van een woord dat synoniem met de oorlog zelf is geworden. Hoewel shellshock zich uitstrekt over de geschiedenis van de oorlogvoering (onder namen zoals *estar roto*, *maladie du pays*, *Heimweh* en het syndroom van Da Costa) en hoewel datzelfde fenomeen tijdens de Eerste Wereldoorlog circuleerde onder andere benamingen (oorlogspsychose, oorlogsvermoeidheid, neurasthenie en nerveuze shock), communiceert de term 'shellshock' onmiddellijk enkele beelden. Meer in het bijzonder word je erdoor geconfronteerd bij het zien van de hopeloze blik van mannen, de oncontroleerbare spasmen van beschadigde organen (zoals bewaard in een Brits filmpje van patiënten uit het Seale-Hayne Hospital) en de misvormde geesten (zoals afgebeeld op de schilderijen van Otto Dix en George Grosz).

De term werd in 1915 bedacht door de Britse officier Charles Myers. Hij gebruikte die in een item voor het tijdschrift *The Lancet* om een aantal fysieke en psychische stoornissen op te sommen van drie soldaten die waren blootgesteld aan artillerievuur. De term omvatte al snel een groot aantal andere gevallen, zoals soldaten die geen explosies hadden meegemaakt of zelfs geen getuige waren geweest van gevechten (zoals wellicht het geval was met dichter Antonin Artaud). In brede zin werd 'shellshock' een overtuigende metafoor voor de culturele en sociale afdruk van het trauma van de oorlog.

Elk trauma, zoals Freud heeft laten zien, wordt gekenmerkt door twee tijden die de relatie tussen een oorspronkelijke shock (de catastrofe) en de blijvende invloed compliceren. Er is eerst de tijd van de shock zonder affect, namelijk 'de horror', waarvan de waarheid, in de vorm van affect en effect, wordt verplaatst en uitgesteld. Dan is er de

tijd van het affect zonder shock, een echo die voorafgaat aan de resonantie van de donder. Traumatische affecten (angst, agressie et cetera) en effecten (psychologische stoornissen, slaapverlies et cetera) lijken in een eigen context te werken, waarbij ze hun oorsprong zowel maskeren als reveleren in een ervaring die eeuwig blijft terugkeren. Het traumatische verleden blijft altijd aanwezig, alsof het bevroren is in de tijd door de kracht van zijn eigen shock, terwijl de nawerkingen verwijderd zijn uit het verleden en werden overgeheveld naar een ander verleden, dat niet ten volle op zichzelf doorleefd kan worden. Als de duizend schepen eenmaal zijn uitgevaren, eindigt de oorlog nooit, want wie zeilt, komt niet terug zoals hij tevoren was.

Het is dan niet verwonderlijk dat de term met zoveel ambiguïteit beladen was. De overvloed aan symptomen die met shellshock geassocieerd worden, gaf aanleiding tot veel verwarring en consternatie tijdens de oorlog, wat zich tot vandaag laat voelen in de uitdaging om wat sinds 1980 bekendstaat als PTSS bij veteranen van de conflicten in Irak en Afghanistan te herkennen en te behandelen. De term 'shellshock' schommelde tussen medische diagnose, moreel oordeel en metafysische betekenis. In het Britse leger werden soldaten die zowel een fysieke verwonding als shellshock hadden opgelopen gelabeld met de letter 'W', wat dus een 'officiële verwonding opleverde', terwijl soldaten zonder zichtbare verwonding aangeduid werden met een vuurrode 'S'. De behandeling van shellshock was gevarieerd, gaande van elektroshocksessies over lichaamsmassages tot de reguliere speekkuur. Een flink deel van de 306 Britse soldaten die veroordeeld werden wegens desertie en lafheid tijdens de oorlog (hetzelfde gebeurde ook in andere legers) had meestal last van niet-gediagnosticeerde en onaanvaarde shellshock (in 2006 vergaf de Britse regering alle 306 soldaten).

Zoals de Franse generaal Mireau het zegt in *Paths of Glory* uit 1958 van Stanley Kubrick (een film die in Duitsland tot 1975 en in Spanje tot 1986 niet getoond mocht worden): 'There is no such thing as shell shock!'

Het is misschien wel in de kunsten dat het fenomeen van de shellshock het best werd weergegeven. Een rist dichters, schrijvers en kunstenaars die aan shellshock leden (Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Georg Trakl, Blaise Cendrars, Oskar Kokoschka enzovoort) behoren tot het esthetische modernisme. In 'Survivor', een gedicht van Siegfried Sassoon, wordt shellshock geëvoceerd als een driedvoudig trauma van taal, lichaam en herinnering: stamelen, ontkoppelde spraak, onsamenhangende lichaamsbewegingen en de herhaling van de traumatische herinneringen, die de echte mogelijkheid van een toekomst als geheel anders dan het verleden uitsluiten.

No doubt they'll soon get well; the shock and train  
Have caused their stammering, disconnected talk.  
Of course they're 'longing to go out again,' –  
These boys with old, scared faces, learning to walk.  
They'll soon forget their haunted nights; their cowed  
Subjection to the ghosts of friends who died.<sup>21</sup>

Oorlogsherinnering is een van de oudste en meest duurzame vormen van kunst in de westerse traditie. Ons zelfbegrip als een literaire cultuur *begint* met de erfenis van de wijze waarop we de oorlog herinneren en herdenken. In de *Ilias* van Homerus zingen de muzen over de grote daden van strijders, in het bijzonder over de woede van Achilles en over de epische strijd tussen de Grieken en de Trojanen. Zelfs als ze een stem geeft aan de grote daden van heldhaftige strijders, voert de *Ilias* veel verschillende personages ten

tonele: groot en klein, en dus niet enkel de krijgers, wier gevechten levendig worden beschreven, maar ook de vaders, moeders en echtgenotes die meegetrokken worden in de apocalyps van de oorlog. De *Ilias* schetst een portret van een uitgebreid oorlogsveld met gewone mannen, met niet minder dan 252 individuele beschrijvingen van gevechten die dodelijk aflopen en die elk scherp in beeld worden gebracht (gespietst in de neus, zwaard in de darm, zwaard door het hoofd et cetera). Dergelijke precieze weergaven kristalliseren de vleselijke brutaliteit van de oorlog rond de naam, en daarmee ook het gezicht, van elk individu (Echepolus, Leucus, Peirous enzovoort). De *Ilias* bewaart echter niet enkel de *namen* van hen die in de nabije toekomst zullen sterven, van hen die '*are going to have died*' (naar Geoff Dyers subtiele uitdrukking). Evenzeer bewaart ze de *levens* van hen die gestorven zijn, waardoor de dood van ieder gered wordt van de anonimiteit en vergetelheid. Met elke dood vergaat iets onvervangbaars van de wereld.

Meriones in turn killed Phereklos, son of Harmonides,  
the smith, who understood how to make with his hand  
all intricate things, since above all others Pallas Athene  
had loved him.<sup>22</sup>

De herdenking van de levens van hen die zijn gestorven is onlosmakelijk verbonden met een juiste toewijding aan het te gedenken lichaam. In de Grieks-homerische mythologie, waar er geen plaats is voor een goede begrafenis van het lichaam, kan een gevallen krijger niet worden verenigd met zijn ziel, die naar de Hades is vertrokken, waardoor hij dus veroordeeld wordt tot de vergetelheid. Wanneer Priamus, de koning van Troje en de vader van Hector, Achilles smeekt om het lijk van zijn zoon, dat eerst brutaal behandeld werd,

terug te geven voor een fatsoenlijke begrafenis, wordt Achilles gegrepen door medelijden, dat zijn eigen sterfelijkheid aankondigt, terwijl dit tegelijk ook het echte onderwerp van de oorlog reveleert. Zoals de Britse dichter Wilfred Owen het zou verwoorden in het onvoltooide voorwoord van zijn oorlogsgedichten, die hij heeft geschreven vlak voor zijn dood in 1918: 'My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the Pity.' Zelfs de *Ilias* opent met de woede van Achilles, terwijl ze eindigt met het medelijden van Achilles. Homerus' poëzie roept helden, daden, landen en glorie op, maar wat we ontdekken in de poëzie is het medelijden van Achilles met Priamus, en ook het verdriet van Priamus om zijn zoon, van Andromache om haar echtgenoot, en van het land om hun dood. In deze herdenking van de doden is er noch overwinning noch nederlaag, noch wij noch zij, maar een gemeenschappelijke toewijding en stille vereniging tussen de levenden en de doden, waaraan zowel de Acheërs als de Trojanen deelnemen.

Now the sun of a new day struck on the ploughlands, rising  
out of the quiet water and the deep stream of the ocean  
to climb the sky. The Trojans assembled together. They found  
it hard to recognize each individual dead man;  
but with water they washed away the blood that was on them  
and as they wept warm tears they lifted them onto the wagons.  
But great Priam would not let them cry out; and in silence  
they piled the bodies upon the pyre, with their hearts in sorrow,  
and burned them upon the fire, and went back to sacred Ilion.  
In the same way on the other side the strong-greaved Achaians  
piled their own slain upon the pyre, with their hearts in sorrow,  
and burned them upon the fire, and went back to their hollow vessels.<sup>23</sup>

De ANZAC-begraafplaats van de strijd om Gallipoli werd gebouwd met stenen van een Turkse steengroeve die volgens de legende gebouwd was met dezelfde stenen waarmee de stevige muren van Troje waren gemaakt.<sup>24</sup> Deze stenen zijn verdwenen, weggespoeld naar andere kusten, hoewel het monument van hun poëzie blijft bestaan. Indien het werkelijke onderwerp van de oorlog medelijden is, dan is ook het ware onderwerp van de *Ilias* herinnering. De herinnering en herdenking geven stem aan de stilte door middel van voortdurende mondelinge traditie en dus door collectief geheugen. Deze herinnering wordt in de *Ilias* weerspiegeld in de figuur van oorlogsdichter Achilles, die zelf zingt ter herdenking en herinnering van zijn gestorven broer en 'geliefde', Patroclus. Achilles' klaagzang weerspiegelt de klaagzang van Andromache om haar echtgenoot Hector, wat meteen betekent dat ze samen een verdriet naar voren brengen dat dwars door elke scheiding tussen ons en hen, verleden en toekomst snijdt. Sterker nog, in beide elegieën, net zoals bij de elegieën van alle dichters die de oorlog waarheidsgetrouw weergeven, horen we een lied tegen wat Wilfred Owen het meest indringende en verderfelijke gevolg van de oorlog heeft genoemd: *ongevoeligheid*.

By choice they made themselves immune  
To pity and whatever moans in man  
Before the last sea and the hapless stars;  
Whatever moans when many leave these shores;  
Whatever shares  
The eternal reciprocity of tears.<sup>25</sup>